

Kontext

Anna Dalos

Die Jahre der Wende zur Neuen
Musik in Ungarn:
Der lange Weg einer glücklich-
unglücklichen Generation
nach 1956

Der Name von

János Tamás ist im ungarischen Musikleben völlig unbekannt. Obwohl er seine Studien an der Budapester Musikakademie begonnen hatte, verließ er sein Heimatland viel zu früh, um zum Teilnehmer dieses Musiklebens zu werden. Seine Generation der in den 1930er Jahren geborenen ungarischen Komponisten – die ihrerseits Schüler einer anderen bedeutenden ungarischen Musikergeneration, wie Ferenc Farkas, Endre Szervánszky, János Viski und Ferenc Szabó waren – spielte eine einmalige Rolle in der Erneuerung der modernen Musik in den sechziger Jahren. Mein Aufsatz konzentriert sich daher auf diese Generation, um zu zeigen, wie die kompositorische Karriere von János Tamás hätte verlaufen können, wäre er nach dem Aufstand von 1956 in Ungarn geblieben.

In einem 1966 geschriebenen Referat betonte György Ligeti, dass die streng seriellen Methoden befreiend für die Komponisten seiner Generation waren.¹ Jene von ihnen, die dank dieser Freiheit später fähig waren, die dogmatische Orthodoxie zu überwinden, gelangten zu einer neuen Denkweise, die ihnen eine Art Immunität gegen traditionelle Vorstellungen, wie das Primat der Tonalität oder die thematisch-motivische Arbeit ermöglichte. Die Kompositionsgeschichte Ungarns hat keine serielle Phase. Die Erneuerung der neuen Musik in den sechziger Jahren, die zeitlich mit dem Postserialismus des Darmstädter Kreises zusammenfällt, geht von anderen Bedingungen aus. Trotzdem wird diese Erneuerung als bedeutender Wandel beschrieben. Die zwei Schichten des kollektiven Gedächtnisses, wie die oral history und die Tradition weisen unmittelbar auf diesen Wandel hin: Die Erinnerungen der Zeitgenossen manifestieren sich in dem populär gewordenen Interviewband von Imre Földes,² während die tradierte Konzeption im Buch von György Kroó erscheint (25 Jahre ungarischer Musik).³ Die dritte Schicht des kollektiven Gedächtnisses – das Wissen des Historikers, das sich auf Dokumenten und auf der kritischen Auslegung und Wertung dieser Dokumente basiert, wie es so oft geschieht – registriert eher die kompositionstechnische Dürftigkeit dieser Erneuerung.

Was kann der Grund für diesen Widerspruch zwischen oral history und Tradition sowie der Wertung des Historikers sein? Wenn man die schriftlichen Dokumente der Zeit studiert, wird es eindeutig, dass die ungarischen Komponisten und Musikwissenschaftler an den westeuropäischen Diskursen über die Gültigkeit und Wirkung des Serialismus sowie über die Ausdehnung des Postserialismus nur wenig teilnahmen. Der Ausdruck «Postserialismus» war in Ungarn gar nicht bekannt. Selbst der bedeutende Musikwissenschaftler und Musikkritiker György Kroó, der über großes Einfühlungsvermögen und ein gewisses Maß an Kenntnissen des westlichen Repertoires verfügte, benutzte Fachbegriffe wie Dodekaphonie und Serialismus nur ungern. Er sprach mehrmals vom Serialismus, wenn er Werke analysierte, die eine Art freie Atonalität benutzten. Er nannte

1 György Ligeti: *Musik auf neue Art gedacht. Sechzehn Jahre «das neue werk»*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften. Band 1*. Hrsg.: Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, 2007. 201-216. 207.

2 Imre Földes: *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel [Die in den dreissiger Geborenen. Gespräche mit ungarischen Komponisten]*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969.

3 György Kroó: *A magyar zeneszerzés 25 éve [25 Jahre ungarischer Komposition]*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.

sogar die sechziger Jahre «das Jahrzehnt des gebundenen Stils und der gebundenen Technik», wobei er in erster Linie die Kompositionen des jungen Attila Bozay meinte.⁴

Typische Beispiele für den terminologischen Wirrwarr erschienen zuerst in der Fachpresse. János Liebner schrieb 1961 über die Oper von Emil Petrovics **C'est la guerre** folgendermaßen: «Das seriale System bekommt im musikalischen Gewebe der Oper eine führende dramaturgische Rolle, insofern es die Ausdrucksform des Faschismus, des Krieges, der Unmenschlichkeit ist.»⁵ Die Dodekaphonie ist aber nach Liebner bloß «eine Farbe auf der Palette des Komponisten»,⁶ was impliziert, dass «die Anwendung des seriellen Systems keineswegs gleichzeitig Atonalität bedeutet. Ganz im Gegenteil: Die rein dodekaphonischen Tonfelder und selbst die einzelnen Reihen haben eine starke tonale Gebundenheit und Richtung.»⁷ Ich möchte hier noch nicht darauf eingehen, dass Emil Petrovics in seinem Einakter, der größtenteils auf Puccinis Stil beruht,⁸ die dodekaphonischen Themen lediglich in plakativer Funktion benutzte. Wichtiger ist zu betonen, dass in Ungarn nicht einmal die Fachleute Klarheit über den Unterschied zwischen freier Atonalität, Dodekaphonie und Serialismus hatten.

Die zeitgenössischen Äußerungen der Komponisten weisen darauf hin, dass sie ganz naive Vorstellungen von den Kompositionstechniken des 20. Jahrhunderts hatten. Attila Bozay antwortete auf Bálint András Vargas Frage – ob er je zeitgenössische Werke analysiert hatte – noch im Jahre 1984: «Ich habe nur wenige Partituren in die Hand genommen, sie nur zum Anhören von Platten benutzt. Es kann sein, dass ich nicht mehr als 2–3 Werke analysiert habe. Ich hatte die Analyse im Grunde genommen nicht nötig, da ich die wenigen Grundbegriffe bereits vor der Begegnung mit den Werken kennengelernt hatte.»⁹ Folglich zeigte Attila Bozay – und darin unterschied er sich von den Mitgliedern seiner Generation nicht – eine entschiedene Indifferenz gegenüber der Tatsache, dass die Schönbergische Dodekaphonie oder der Serialismus keineswegs mit der Anwendung gewisser «Grundbegriffe» identisch war, sondern eher eine Art Denken über das Komponieren darstellte. Die Analysen dienen dazu – wie es z.B. György Ligetis dreißigseitige Analyse über Pierre Boulez' Werk, **Structures 1a**, beweist¹⁰ –, diese kompositorische Denkart so detailliert wie möglich zu erschließen.

Mein Aufsatz versucht vor allem die Frage zu beantworten, welchen Weg die in den 1930er Jahren geborene Generation bei der Aneignung der Schreibweisen der neuen

4 Op. cit., 162.

5 János Liebner: *C'est la guerre: új magyar opera rádióbemutatója*. [C'est la guerre: Die Rundfunkaufführung einer ungarischen Oper] *Magyar Zene* 1/7-8 [=II/4-5] (August-Oktober 1961): 192–197. 193.

6 Op. cit., 195.

7 Op. cit., 196.

8 Ein anderer Zeitgenosse, András Pernye hat seine Leser auf die kompositorische Rezeption von Puccinis Musik aufmerksam gemacht: *C'est la guerre: Über die Rundfunkaufführung von der Oper von Emil Petrovics*. *Muzsika* 4/11 (November 1961): 19–22. 20.

9 Bálint András Varga: *3 kérdés 82 zeneszerző [3 Fragen 82 Komponisten]*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986. 44–51. 46.

10 György Ligeti: *Entscheidung und Automatik in der Structure 1a von Pierre Boulez*. In: Ders., op. cit., 413–336.

Musik zurücklegte. Ich werde ideologische Konstruktionen wie die Verbindung zwischen der ungarischen Tradition und der neuen europäischen Musik nur von fern berühren, auch wenn sie für die ungarische Musikszene große Bedeutung hatten. Die paradigmatische Figur dieser Konstruktion war, vor allem für seine Zeitgenossen, Zsolt Durkó mit seinen modernen Orchester- und Solowerken, wie **Organismi** (1964), **Psicogramma** (1964), **Una rapsodia ungherese** (1965) und **Fioriture** (1966). Durkó, der nach seinen Budapester Studien bei Ferenc Farkas bei Goffredo Petrassi in Rom studierte, brachte 1963 die neuesten Kompositionstechniken nach Ungarn und vertrat in den Augen vieler seiner Zeitgenossen die postserielle kompositorische Haltung schlechthin, die sich von den früheren Stilidealen, wie z.B. der folkloristische nationale Klassizismus der fünfziger Jahre, allmählich entfernten.

Der Prozess der Aneignung der neuen Techniken begann um 1957 und kam gegen 1967 zum Abschluss. Die zweite Phase der Aneignung, die zwischen 1968 und 1972 fällt und die ich in meinem Aufsatz nicht behandeln werde, ist die Phase der Entfaltung der reifen Technik und die Periode der ersten Hauptwerke, darunter György Kurtágs **Die Sprüche von Péter Bornemisza** (1968), das **Kassák-Requiem** von Sándor Balassa (1969) und **Die Totenrede** von Zsolt Durkó (1972). Das Schlussjahr stellt das Erscheinen der radikalen Wende dar, das durch den Auftritt einer neuen Generation, der sogenannten «jungen Radikalen»,¹¹ die Mitglieder des experimentalen Neuen Musik Studios waren, charakterisiert werden kann. Die Wende in die Richtung der amerikanischen Kompositionsmodelle beeinflusste weitgehend das Bild über die etwas ältere Generation. Sie haben dadurch das Hauptmerkmal ihrer Selbstdarstellung – das Image der Neuerer – verloren. Der Auftritt der «jungen Radikalen» untergrub die durch ihre Modernität bestimmte Authentizität der älteren Generation grundlegend und traumatisierend.

Diese Modernität oder das Ausmaß dieser Modernität kann sogar in den sechziger Jahren eher als mäßig bezeichnet werden. László Somfai nahm diese Tatsache wahr, als er 1968 über junge ungarische Komponisten schrieb. Er argumentierte, dass seine Altersgenossen «im technischen Sinne nichts spektakulär Neues produzieren, das mit den modischen Experimenten zusammenfällt. Eigentlich machen sie reservierte Kostproben selbst bei Ergebnissen der dauerhafteren technisch-strukturalistischen Schulen. Die konkrete und die elektronische Musik, die Aleatorik sind in Ungarn nicht modisch. [...] Sogar der strenge Serialismus konnte nicht zum obligatorischen Schreibmodus avancieren.»¹² Die zehn Jahre zwischen 1957 und 1967 dokumentieren indessen gut abgrenzbare Phasen der Suche nach einem neuen Weg. Im Vorwort zu seinem Interviewband wies Imre Földes darauf hin, dass trotz der verhältnismäßigen Vielfalt des

11 György Kroó nennt so die Mitglieder der Neuen Musik Studio in der zweiten Auflage seines Buches: *A magyar zeneszerzés 30 éve* [30 Jahre ungarischer Komposition]. Budapest: Zeneműkiadó, 1975. 197. Diese Benennung von Kroó wurde von András Kovács aufgenommen in seinem Interview in Jahre 1978: «Fiatal radikálisok. Beszélgetés Jeney Zoltánnal, Vidovszky Lászlóval és Wilhelm Andrással, a KISZ Központi Művészegyüttes Új Zenei Stúdiója tagjaival» [Jungen Radikalen. Gespräch mit Zoltán Jeney, László Vidovszky und András Wilhelm, die Mitglieder der Neuen Musik Studio des Zentralensembles des Verbands der jungen Kommunisten]. *Mozgó Világ* 6/5 (September-Oktober 1978): 15-24.

12 László Somfai: «Fiatal magyar zeneszerzők. Megjegyzések a bemutatott művekről [Junge ungarische Komponisten. Bemerkungen über die aufgeführten Werke].» *Magyar Zene* 9/2 (Juni 1968): 165-173. 166.

musikalischen Stils dieser Generation in ihrer Laufbahn viele Ähnlichkeiten zu beobachten sind, vor allem in der Art, wie sie ihre Wege und Irrwege begingen.¹³ Das Wichtigste dieser Ähnlichkeiten soll der allgemeine Eindruck gewesen sein, dass sie ihre früheren Ideale aufgeben sollen. Wie es von dem Komponisten István Láng in einem Interview von Bálint András Varga formuliert wurde: «Ich war gezwungen, aufs Neue komponieren zu lernen. Nicht nur ich, sondern auch meine Kollegen – frag' sie nur ruhig!»¹⁴

Ich habe ungefähr 170 zwischen 1957 und 1967 geschriebene Werke von 15 Komponisten dieser Generation studiert (Tabelle 1). Die Werkliste beinhaltet die Kompositionen der zwei bedeutendsten Komponisten nicht: die von György Kurtág (der zudem etwas älter ist) und Zsolt Durkó. Ich wollte nämlich eine grundsätzliche Übersicht über Umfang, Repertoire und Stil bieten, obwohl meine Beobachtungen im Allgemeinen auch für Kurtágs und noch mehr für Durkós Kompositionen gelten.

Tabelle 1

Das Repertoire der neuen Generation (1957-1967)

Balassa, Sándor (1935) – 8 Werke
Borgulya, András (1931) – 3 Werke
Bozay, Attila (1939-1999) – 14 Werke
Decsényi János (1927) – 11 Werke
Dobos, Kálmán (1931–2013) – 2 Werke
Károlyi, Pál (1934–2015) – 17 Werke
Kocsár, Miklós (1933) – 15 Werke
Láng, István (1933) – 10 Werke
Lendvay, Kamilló (1928) – 9 Werke
Papp, Lajos (1935) – 9 Werke
Petrovics, Emil (1930–2011) – 11 Werke
Sári, József (1935) – 6 Werke
Soproni, József (1930) – 16 Werke
Szokolay, Sándor (1931–2013) – 20 Werke
Vántus, István (1935–1992) – 14 Werke

László Somfai wies darauf hin, dass die Laufbahn dieser Generation dadurch geläutert war, dass die Komponisten ihre Karriere mit sauberer Weste beginnen konnten, d.h., sie litten nicht mehr unter dem Druck von Bartóks und Kodálys Vorbild.¹⁵ Die Mehrzahl der um 1958-1959 entstandenen Kompositionen lassen trotzdem erkennen, dass selbst die jungen Komponisten, die weder Bartók persönlich kannten noch zu Kodálys engem Schülerkreis gehörten, sich von den Bartókschen Charaktereigenschaften und Kodálys Methoden der Melodiebildung losreißen sollten. Auffällig ist es zunächst im Chorrepertoire der Zeit – in den Werken von János Decsényi, Pál Károlyi und Miklós Kocsár –, da die Sätze sogar in der Mitte der sechziger Jahre auf den Kodályschen Typen der dreißiger Jahre beruhen. Die **Legende op. 12** des sowieso langsam reifenden Sándor Balassa (1967) wirkt schlechthin als das Neuschaffen von Kodálys **Jesus und die Krämer**.

¹³ Földes, op. cit., 6.

¹⁴ Varga, op. cit., 224.

¹⁵ Somfai, op. cit., 165.

In der Instrumentalmusik der Zeit trifft man zwei verschiedene Formen der kompositorischen Bartók-Rezeption an. In der ersten, die man oberflächlich oder eher imitativ bezeichnen kann, benutzt der Komponist Bartóks Musiksprache. Werke wie das **Duo** von Attila Bozay (1958), die **Tragische Ouvertüre** (1958), das Oratorium **Mauthausen** (1959), das **Concertino** (1959) und das **Violinkonzert** (1961-62) von Kamilló Lendvay oder das **Violinkonzert** von Sándor Balassa (1964) beziehen sich gut erkennbar auf charakteristische Anklänge und Satztypen von Bartók. In der zweiten Form der Rezeption – z. B. in den Klavierkompositionen von Sándor Balassa, Lajos Papp und József Sári – versucht der Komponist von der Bartókschen kompositorischen Denkweise auszugehen, während er sich darum bemüht, die unmittelbare Berufung auf Bartóks Stil zu vermeiden. In diesem Fall zeigt sich die Rezeption auf der Ebene des Handwerks und gerade deshalb dient Bartóks **Mikrokosmos** als der beste Ausgangspunkt für die Komponisten.

Die Rezeption von Strawinsky und Prokofjew steht vermutlich im Hintergrund der neoklassizistischen Experimente der Zeit. Auch hier können zwei verschiedene Typen voneinander unterschieden werden. Im ersten verwendet der Komponist gut erkennbare Topoi, musikalische Grundformeln, die zumeist ironisch, in «Anführungszeichen», als Zitate-Pseudozitate oder Anspielungen benutzt werden. Beispiele dafür sind die für Cembalo geschriebenen **Vier Selbstporträts in Masken** von Emil Petrovics (1958), seine Oper **Lysistrate** (1962) und sein **Bläserquintett** (1964), sowie István Lángs **Erstes Bläserquintett** (1963-64). Die neoklassizistischen Spiele, die in diesen Werken erscheinen, lancieren einerseits das Erweitern von Bartóks Stil. Andererseits funktionieren sie als eine Art Vorstudie für die einige Jahre später erscheinende Postmoderne.

Im zweiten Typus der Verwendung des Neoklassizismus betrachtet der Komponist den Bachschen Kontrapunkt als kompositionstechnischen Ausgangspunkt. Die Fuge, der Kontrapunkt dienen oft zum Durchschlängeln im Labyrinth der neuen Musik: Sie geben dem Komponisten die Sicherheit des handwerklichen Könnens, wie z. B. Attila Bozay in seinen **Bagatellen** (op. 4, 1961) oder József Soproni in dem Orgelstück **Meditazione con toccata** (1959). Der Bachsche Kontrapunkt durchzieht alle Frühwerke József Sáris, so die Kompositionen **Cinque duetti facili** (1964), die **Einführung und Allegro** (1959-1965) und **Meditazione** (1967-1968). Sári wandte sich gegen den Gebrauch von modernen musikalischen Effekten zur Kontrapunktik und motorischer Bewegung hin, um sich von den Bartókschen Modellen zu entfernen und eine autonome, von der modischen modernen Schreibweise der Zeit abweichende Musiksprache zu erschaffen.

Nicht nur Bachs Musik, sondern auch Beethovens Beispiel diene den ungarischen Komponisten als handwerkliche Wachstumsmöglichkeit. Es scheint aber, dass das Genre Streichquartett sich von den Beethovenschen Modellen am schwersten löste. Das gilt nicht nur für das **Erste Streichquartett** von Emil Petrovics (1958), das trotz der Bartókschen Melodiebildung eine Strebung nach dem Beethovenschen Quartett-Ideal – Satztypen, Formen, Charaktere, thematische Arbeit – aufweist, sondern auch für solche Werke, die eher Strawinsky widerspiegeln, wie die ersten beiden Streichquartette von József Soproni. Der zweite Satz des **Zweiten Quartetts (Musica verna)** ruft sogar Beethovens **Heiligen Dankgesang** in Erinnerung. Attila Bozays **Streichquartett** (1964)

versucht, Weberns Melodiewelt und die Expressivität seiner Kleinformen mit Bachs Kontrapunktik und Beethovens entwickelnder Variation zu verschmelzen.

Die Anwendung traditioneller Formprinzipien und des Kontrapunkts sowie die thematische Arbeit und das Entwicklungskonzept beherrschten lange die Denkart dieser Generation. Man kann sagen, dass die Loslösung von diesen traditionellen Kompositionsidealen, die nach Ligetis Behauptung im Westen durch die Vertiefung im Serialismus bedeutend ausbalanciert wurde, in Ungarn ernste Schwierigkeiten bereitete. Die Gleichzeitigkeit von Loslösung und Festhalten, Tradition und Modernität zeigt sich im **Zweiten Streichquartett** von István Láng (1966). László Somfai lenkte die Aufmerksamkeit auf die Tatsache, dass Láng in diesem Werk bewusst mit zwölftönigen Akkorden, individuellen dodekaphonischen Lösungen, Variationstechniken, mit der Verwendung von Krebswendungen, mit der Nummer 23 und Taktstrukturen 9+14, 14+9 arbeitet.¹⁶ Zur modernen Schicht der Komposition gehören die Glissandi, Geräusche, Melodiebrocken und die aleatorischen Abschnitte, deren Wiederholungen die Struktur des Werkes willkürlich zusammenbrechen lassen.

Um die Formregeln der klassischen Streichquartette aufzulösen, baut Láng sein Werk aus sieben *attacca*-Abschnitten auf (Tabelle 2). Die vier gebundenen Abschnitte werden durch drei Cadenzas getrennt. Die Grundcharaktere der vier gebundenen Abschnitte folgen der Struktur der traditionellen Streichquartette, ohne die Übernahme der Praxis. Moderne Effekte spielen eine bedeutende Rolle; ihre Funktion wird im Verlauf der Komposition neu gedeutet. Die Geräusche nehmen traditionelle Gestalten an: Die Melodiebrocken wandeln sich in Klagegesänge um, während sich das Geräusch des letzten Satzes als eine Begleitfigur aus der ungarischen instrumentalen Volksmusik (dűvő) entfaltet. Zum Ende des Satzes führt ein Cantus firmus, der eine Art ungarisches Pseudo-Volkslied darstellt.

Tabelle 2

Die Form des Streichquartetts no. 2 von István Láng (1966)

Allegro fuoco ben ritmico – gebunden, «Sonatenform»

Cadenza, senza tempo (Bratsche) – frei

Allegretto giocoso (3/4) – gebunden, «Scherzo»

Cadenza, senza tempo (1. Violine) – frei

Adagio molto – gebunden, «langsamer Satz»

Cadenza, senza tempo (Cello) – frei

Allegro agitato – gebunden, «Tanzfinale»

Übrigens ist István Lángs Weg für diese Komponistengeneration sehr bezeichnend (Tabelle 3). Nach Warschauer Musikerlebnissen versuchte er in seiner Kammerkantate und seinem Ballett **Mario und der Zauberer** bereits 1962 mit modernen Anklängen zu arbeiten, doch vermochte er damals mit traditionellen Mitteln nur den hohlen Schein der modernen Musik herzustellen. Nach einem kurzen neoklassizistischen Abweg (**Duo**, 1961, **Erstes Bläserquintett**, 1964) erreichte er die Wende mit dem **Zweiten Bläserquintett**, **Trasfigurazioni** (1965). Er versuchte mit den kurzen, bagatellartigen Sätzen

¹⁶ Somfai, op. cit., 169-170.

dieses Werkes sowie in der Folge von Weberns, Boulez' und vorrangig von Ligetis Musik, eine neue musikalische Schreibweise auszuarbeiten. Im selben Jahr entstand seine Komposition **Monodie** für Klarinette, die einen neuen Schritt auf dem Weg der Aneignung der Denkweise der neuen Musik repräsentiert. Das Werk wurde ursprünglich als Tanzphantasie geschrieben. So konnte sich Láng anhand imaginärer Handlung und Gesten von der traditionellen, thematisch-motivischen Denkweise losreißen und eine freie, monologartige Form herstellen, die aus mehreren, miteinander durch wiederkehrende Effekte in Verwandtschaft stehende Abschnitte aufgebaut ist.¹⁷

Tabelle 3

Die Kompositionen von István Láng (1962-1967)

Mario und der Zauberer (1962)
 Kammerkantate (1962)
 Duo (1963)
 Bläserquintett no. 1 (1964)
 Bläserquintett no. 2 «Trasfigurazioni» (1965)
 Monodia (1965)
 Streichquartett no. 2 (1966)
 Pezzi [= Fünf Epigrammen] (1967)
 Variazioni ed Allegro (1967)
 Der Feigling (1964-68)

Der Gebrauch solcher Effekte wie Flatterzunge und Cluster oder die Anwendung von Aleatorik, Vierteltönen und Schlaginstrumenten dokumentiert, dass diese Komponistengeneration über einen gut definierbaren Bestand an Mitteln verfügte. Diese Mittel funktionierten in der Form einer Rezeptur als Grundelemente des modernen und modischen Werkes. Neben Effekten und Geräuschen spielten der langsame *morendo*-Schluss, das Zusammenkomponieren von mehreren kurzen Sätzen, die plakative Anwendung der 12 Tönen am Kompositionsanfang und die italienischen Titel eine bedeutende Rolle. Ein hervorragendes Beispiel für die Anwendung dieser Elemente ist Lajos Papps **Dialogo** (1965), ein Klavierkonzert in drei *attacca*-verbundenen Sätzen, in dem das Klavier und das Orchester dem Plan des Komponisten gemäß im Dialog sind und gleichzeitig dazu berufen sind, die Opposition von Individuum und Kommune zu reproduzieren.¹⁸ Eigentlich entfaltet sich kein Dialog zwischen dem Klavier und dem Orchester. Wie László Somfai taktvoll bemerkte: «das Klavier ist der aktive Dialogpartner»,¹⁹ wobei das Orchester eher als Geräuschquelle funktioniert. Gerade das bezeugt die betonte Anwendung von Schlaginstrumenten. Die monologisierende Klavierstimme deutet darüber hinaus auf Bach und Bartók hin. Im schnellen zweiten Satz taucht eine toccatenartige Schreibweise auf, während die zwei langsamen Sätze, die den zweiten Satz umfassen, ein Spiel mit komplementären Rhythmen zu sein scheinen. Im ersten Satz sowie vor der Cadenza des dritten Satzes erklingt ein dodekaphonisches Symbol. Die ganze Komposition endet, dem Ideal des Schönklangs folgend, in einem langsamen, endlosen Schluss.

¹⁷ Selbst Láng sprach darüber in dem Interview von Imre Földes. Földes, op. cit., 74-75.

¹⁸ Földes, op. cit., 109.

¹⁹ Somfai, op. cit., 167.

Der Bestand an Mitteln, der eine Komposition modisch und modern macht, stellt selbstverständlich nur eine Facette der musikalischen Denkweise dar, da diese Mittel die mechanischen, d.h. äußeren Elemente der Komposition ausmachen. Demzufolge sollte man eher zwischen neuen musikalischen Sprech- und Denkweisen unterscheiden. In diesem großen Repertoire gibt es nur einige Werke, die im Innersten von echten Kompositionsproblemen ausgehen und die auf diese Art in der Lage sind, die Daseinsberechtigung der früheren Denkweise fragwürdig zu machen. Die Komponisten, die aus dieser Generation tatsächlich zu den Fortschrittlichen gehörten, wandten sich nach 1964 vier verschiedenen musikalischen Prinzipien zu, die – nicht unabhängig von der Rezeption der Werke von Pierre Boulez, **Le marteau sans maître** und **Drei Mallarmé-Improvisationen**²⁰ – mit den wichtigsten Fragen des westlichen postseriellen Komponierens der Zeit zusammenfallen.²¹

Diese vier Prinzipien waren: 1) die Modalitäten der Melodiebildung, 2) die Fragen der Gestaltung der Großform, 3) die Möglichkeiten der (freien und bestimmten) Aleatorik und 4) die freie Schreibweise ohne Taktstriche, die auf die Auflösung des metrischen Gefühls abzielt. Neben István Lángs **Zweitem Streichquartett** zählen Sándor Balassas **Dimensioni** für Flöte und Bratsche (1966), die **Dialoghi** (1965) und **Lamenti** (1965-67) von Miklós Kocsár, Attila Bozays **Klaviervariationen** (1964) und die Kantate **Trapez und Schranke** (1966) sowie die Kantaten **Carmina polinaesiana** (1964), **Ovidii metamorphoses** (1965), das **Dritte Streichquartett** (1965) und die **Drei Verlaine-Lieder** (1965) von József Soproni zu den ersten bedeutenden Werken des Postserialismus in Ungarn (Tabelle 4).

Tabelle 4

Die bedeutendsten postseriellen Kompositionen der Zeit

Balassa: *Dimensioni* (1966)

Bozay: *Variazioni* (1964); *Trapez und Schranke* (1966)

Kocsár: *Dialoghi* (1965); *Lamenti* (1965-67)

Láng: *Streichquartett no. 2* (1966)

Soproni: *Carmina polinaesiana* (1964); *Ovidii metamorphoses* (1965);

Streichquartett no. 3 (1965); *Drei Verlaine-Lieder* (1965)

In diesen postseriellen Kompositionen wird die Form aus kürzeren attacca folgenden Sätzen zusammengestellt. Die Form wirkt wie ein Zyklus, der aus verschiedenen Charaktersätzen konstruiert ist, indessen beinhaltet sie oft innere Wiederholungen als Gedächtnisstütze. Die Werke von Attila Bozay – **Pezzo concertato** (1965), **Pezzo sinfonico** (1967), **Streichtrio** (1960, revidiert in 1966) – folgen diesem Formprinzip. Dieses Prinzip kristallisierte sich in Bozays **Klaviervariationen** aus, die die bedeutendste Bozay-Komposition jener Zeit war. Obwohl Bozay der Tradition der Charakter- und Formvariation treu blieb – darauf deuten die wortreichen Vortragsanweisungen ebenso hin wie die Anspielung an Beethovens **Diabelli-** und Bachs **Goldberg-Variationen** sowie Weberns **Variationen für Klavier** –, offenbart sich die Form als ein Zyklus aus

20 Siehe dazu die Äusserungen von József Soproni (Földes, op. cit., 152.) und István Láng (Varga, op. cit., 225.).

21 Ligeti, *Musik auf neue Art gedacht*, op. cit.

zusammenkomponierten Teilen. Nicht nur deshalb, weil die Sätze *attacca* verknüpft sind, sondern auch darum, weil das Thema in der Variationen gar nicht erkennbar ist. Nur die Dominanz der kleinen Sekunde ist eindeutig. Der Zyklus baut sich aus dem Wechsel von rhythmisch-gebundenen und frei-improvisierten Abschnitten auf, was eine Art Schwebestand der Form hervorbringt (Tabelle 5). Der Epilog, der auf die Tradition der Gattung zurückverweisend das Werk schließt, ruft das Thema wach. Trotzdem wirkt die Komposition endlos.

Tabelle 5

Bozay: *Variazioni per pianoforte op. 10 (1964)* – die Form

Tema (quasi canzone popolare ungherese): tranquillo, parlando, rubato

1. Variation: semplice, grazioso – gebunden
2. Variation: presto, fuocoso – gebunden
3. Variation: recitativo, declamando – frei
4. Variation: tranquillo, religioso – frei
5. Variation: lontano, giocoso, scherzando – gebunden
6. Variation: con moto, ma poco sostenuto – frei
7. Variation: subito mosso, agitato – gebunden
8. Variation: presto possibile – gebunden
9. Variation: giusro, ritmico – gebunden
10. Variation: cadenza, improvvisamente – frei

Epilogo: tranquillo, parlando, rubato – gebunden, endloser Schluss

Die komponierte Improvisation, d.h. das Gefühl von extemporierten musikalischen Facetten, spielt in Bozays Werk eine bedeutende Rolle, obwohl er nie Aleatorik benutzt. Aleatorische Abschnitte erscheinen allerdings in den Werken dieser Generation auffallend selten. Die Kompositionen von Miklós Kocsár – **Lamenti, Dialoghi** – gelten als Ausnahmen in dieser Hinsicht. Komponierte, d. h. im Voraus festgelegte aleatorische Abschnitte, werden öfter benutzt: In diesen Fällen wäre der Komponist imstande, gänzlich freie Aleatorik zu verwenden, trotzdem möchte er die Gestaltung des musikalischen Gewebes nicht dem Vortragenden überlassen.²² Der Stellenwert des Klangeffekts bleibt aber, wie es der Schluss von Sándor Balassas **Dimensioni** für Fagott und Klavier ersichtlich macht (1. Notenbeispiel). Die Quasialeatorik tritt meistens in den Begleitstimmen auf: István Láng benutzt diese Technik nicht nur im **Zweiten Streichquartett** mit Vorliebe, sondern auch in **Pezzi** (1967)²³ und in seiner Oper **Der Feigling** (1964–1968). Man sollte den Wechsel und das Ineinanderschmelzen von Quasi- und faktischer Aleatorik in Miklós Kocsárs Liederzyklus **Lamenti** als Grenzfall betrachten.

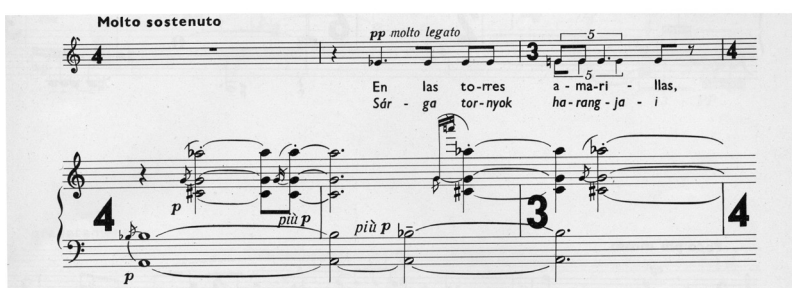
22 István Láng hat darauf hingewiesen, dass er nur behutsam Aleatorik verwendete: «den ungarischen Musikern widerstrebte diese Freiheit». István Lángs Gespräch mit der Autorin dieses Aufsatzes, 13. Januar 2011.

23 Eine frühere Version dieses Werkes erschien unter dem Titel: Epigramme für Kammerensemble (1964).

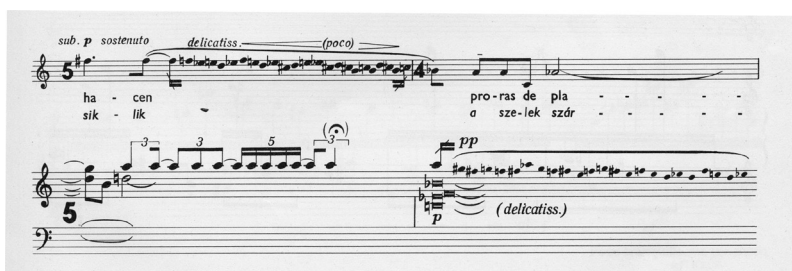


Notenbeispiel 1: Sándor Balassa, Dimensioni für Fagott und Klavier

Solchen freien Figuren kommt in der Formgebung eine bedeutende Rolle zu: Die Komponisten versuchen, indem sie sich auf sie stützen, die Wirkung von Improvisation zu erwecken. Dennoch bleibt der Eindruck von Improvisation im Rahmen von «gebundener Freiheit», die zu den wichtigsten politischen und künstlerischen Grunderfahrungen der Kádárschen Diktatur gehörte. Aus kompositionstechnischer Sicht ist diese Bemerkung noch damit zu ergänzen, dass die Schreibweise ohne Taktstriche im Auslösen der Wirkung von Improvisation eine prominente Stelle einnimmt. Balassa, Kocsár und Soproni benutzen nur Hilfslinien, die die Vortragenden unterstützen. Die Musiker, ob Sänger oder Instrumentalisten, setzen unabhängig voneinander ein. Diese Unabhängigkeit bringt zersplitterte Strukturen zustande, als ob die Musik nur aus Gesten und Aufschreien bestünde. Sogar die Melodiebildung trägt zur Wirkung von Zersplitterung bei: Man hört ebenso Rezitation wie breite Melodiebögen mit großen Intervallsprüngen sowie melismatische Lösungen. Im ersten Satz seines Liederzyklus **Sterbeglocken** verwendet Miklós Kocsár sogar solche traditionelle Lösungen wie den Madrigalismus. Der Klavierpart erweckt den Eindruck von «Flecken»; gleichzeitig erkennt man darin den Ton schallender Glocken oder des Zupfens der Gitarre. Zu den Worten «sie gleiten auf den Flügeln des Windes» verwendet Kocsár als Geste chromatisches Gleiten (2. Notenbeispiel).



Notenbeispiel 2a: Miklós Kocsár, Sterbeglocken



Notenbeispiel 2b: Miklós Kocsár, Sterbeglocken

Als ein zweites Ziel neben dem Erlebnis der Improvisation folgte das Ablösen von der traditionellen metrischen Empfindung. Hier fühlt man die Rezeption von Boulez' Werken, in erster Linie von seinen **drei Mallarmé-Improvisationen**.²⁴ Das Ablösen der metrischen Denkweise passt zur Verfeinerung der Orchestration zusammen, d. h. mit dem Produzieren eines modernen Schönklangs, der ebenso aus der Praxis der Boulez'schen Orchestration stammt (zum Beispiel die Anwendung des Klaviers als Schlaginstrument, die solistische Rolle der Flöte und die Dominanz der Schlaginstrumente). Der 1. Satz der Kantate **Trapez und Schranke** von Attila Bozay ist das Erbe der **Mallarmé-Improvisationen**: die durchbrochene Textur der Orchestration, die solistische Anwendung der Instrumente, der Gebrauch von Geräuschen sowie die entweder melismatische oder deklamatorische Art der Singstimme weisen auf die Verwandtschaft hin (3. Notenbeispiel). Bozay benutzt Madrigalismen ebenso gut wie Kocsár: Man hört das Herzklopfen und die Sprünge in der Musik.

24 Siehe dazu den Aufsatz von Pierre Boulez über die **drei Mallarmé-Improvisationen**: «Wie arbeitet die Avantgarde?» Melos. Zeitschrift für neue Musik. 27/10 (Oktober 1961): 303.

BOZAY Attila. Dp.12
[1966]

[illegible]

Notenbeispiel 3: Attila Bozay, Trapez und Schranke

melismatischen, weiten Melodiebögen und die deklamatorischen Gesten erklingen in den Instrumenten, die unabhängig von den drei Sängern agieren. Die Singstimmen begleiten mit kahler, trockener Objektivität das auf den Instrumenten erklingende inhaltlich-philosophisch Wesentliche, d. h. die Erfahrung, die im Mittelpunkt der Kunst steht (4. Notenbeispiel).

Notenbeispiel 4: József Soproňi, *Carmina polinesiana*

Was die Qualität und den Gehalt anbelangt, nehmen die erwähnten Kompositionen dank der Neuheit der sich in ihnen manifestierenden kompositorischen Denkweise einen außergewöhnlichen Platz im Repertoire dieser Generation ein. Trotzdem ist es nicht zu leugnen, dass sie in die Tradition der europäischen und ungarischen Musikgeschichte eingebettet sind. In seinen **Klaviervariationen** setzt sich Bozay sogar spektakulär für die ungarische Tradition ein, wenn er das dodekaphonische Thema mit der Rhythmik der ungarischen Volkslieder («quasi canzone popolare ungherese») kombiniert. In seinem **Pezzo sinfonico** zitiert er eine ungarische Kinderspiel-Melodie. Das musikalische Ungarntum erscheint aber in den anderen Werken in verborgener Form: In den Vokalwerken von Miklós Kocsár und József Soproňi nähert sich die Melodieformung oft den ungarischen Klageliern. Die Choreinlagen in Sopronis **Ovidii metamorphoses** erwecken Erinnerungen nicht nur an Schönbergs **Ein Überlebender aus Warschau**, sondern auch an Kodály's Chorwerke. Solche ungarische Charakterzüge sind Spuren der älteren ungarischen Tradition. Was man mit diesem Erbe in einer neuen musikalischen Umgebung anfangen kann – ob sie sich zur inspirierenden Quelle oder zum lähmenden Überbleibsel entwickelt –, wird dann von der Geschichte der ungarischen Komposition in den siebziger und achtziger Jahren beantwortet.